论审美幻相的理论特质

汤凌云

(湖南理工学院 中国语言文学学院,湖南 岳阳 414006)

摘　要: 审美幻相区别于西方心理学、图像学意义上的审美幻象或幻觉效果,也不同于奠基于老庄哲学的象外之象。它在中国美学和艺术领域的出场受到“形相虚空”“于相而离相”“即相显性”的等佛教禅宗思想的影响,其理论特质主要包括“相无定相”“即幻悟真”“游戏自在”这三层内涵。审美幻相的出场不仅深化了超越形似的传统,拓宽了文人艺术形式的表现力,而且激活了张扬个体自性和注重瞬间感悟的创造精神,丰富了艺术意境的形而上蕴涵。在当今全球化时代和社会转型时期,梳理“审美幻相”这一概念,能为建设既立足于民族文化传统,又富有现代学术价值的美学理论提供参考。

关键词: 审美幻相;理论特质;佛教禅宗;唐宋美学转型

中图分类号:B 83 - 02　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2018)05-0063-10

一般而言,幻象是指对现实空间和物象的变形处理及其效果,审美幻象则是指通过想象力生成的意象或形象类型。审美幻象建立在人的幻觉视像经验之上,它为从符号学角度分析艺术形式提供了话语依据。毫无疑问,将审美幻象理论运用于文艺批评具有很强的阐释力和有效性,但是,对于中国传统美学和艺术而言,倘若过分依赖这一理论,甚至不加辨析地使用“审美幻象”这一概念,就会脱离其文化语境,难以超越心物对立的思维模式,其局限性同样明显。

审美幻相与审美幻象都涉及艺术形式,二者有相似之处,却不能混为一谈。与审美幻象偏重虚幻的存在形式相比,审美幻相直指事物相状的虚空本质,这一内涵规定更切合佛教禅宗思想语境下中国传统美学和艺术的实际。本文以考察中国传统艺术形式观为中心,在梳理审美幻相哲学根基的基础上,揭示其理论特质,为相关审美现象的阐释和文艺作品的解读提供理论参照。

一

如果说,真相是指事物的真实相状,那么,幻相指向事物形相的虚空不实,在某种意义上讲,艺术从本质到创造、从形式到意蕴都以幻相的方式呈现。就中国传统美学和艺术而言,佛教禅宗的心性论及形相观为审美幻相的出场奠定了哲学根基,且使之与“审美幻象”“象外之象”等美学概念的内涵区分开来。为了更为准确地揭示审美幻相的理论特质,有必要先对其哲学根基进行初步的梳理。

(一)形相虚空

形相与事物的形体或状态有关,它想象于心而表现于外,相对于性质或本体而言,或者说,形相是事物呈现出来的外观形式。佛教把形相分为真相与幻相这两层:真相不生不灭,无去无来,不增不减,永恒真实;幻相骤生骤灭,迁迁不息,变幻不定,毫不实在。大乘佛教认为,事物幻有、暂在,五蕴和合,假名无实。禅宗秉承般若空观,强调缘起性空,旨在破假显实,由幻入真,破除对一切事物的执著。事物因缘而起,相状虚空,缺乏自体,故称幻相。形相并非客观实在,事物有形却无定形,有相却无定相,心灵一旦被情执妄见所惑,就会对相状产生分别之见。迷恋幻相,执为实有,被

收稿日期:2018 - 04 - 22
作者简介:汤凌云,男,湖南岳阳人,湖南理工学院中文学院副教授、中国社会科学院文学研究所博士后。
基金项目:本文系 2017 年度湖南省社会科学基金一般项目“般若空观与中唐审美趣味转向研究”(项目编号:17YBA203)的阶段性成果;2018 年度湖南省社会科学成果评审委员会一般资助课题“禅宗心性论与北宋中期审美观念转型研究”(项目编号:XSP18YBZ096)的阶段性成果。

假相所缚,便是相缚,心境不得自在,也就无法领略事物的真相。

禅宗参透幻相的虚空体性,这一思想直指明心见性,且富有审美意蕴。据禅宗文献:“直饶丹青处士,笔头上画出青山绿水、夹竹桃花,只是相似模样。设使石匠锥头,钻出群羊走兽,也只是相似模样。若是真模样,任是处士石匠,无你下手处。”①在禅宗看来,绘画也好,雕塑也罢,都只能表现人的“相似模样”,无法抵达本然的真实。与此相应,中国艺术家也觉解生命缘起之理,纵论“无生法忍”,洞明人情世态,破除声色名利的纠缠,摆脱是非毁誉的牵系,甚至将形相虚空的哲理引入艺术论中。戴熙论画:“山色本无色,泉声非有声。顿觉眼耳妄,根尘何自生。”②这是说,山色眼见而有,泉声耳闻而起,从体性上说,五识幻有,五蕴幻妄,山色、泉声皆属幻化,戴熙禅理深植于心,故能参透艺术唯心所造的本质,视形式为幻相,以笔墨为游戏。他从缘起性空之理体悟画中山色、泉声的真实性,表达不被幻相所缚的旨趣。

影像是一类特殊的幻相,其出现离不开光线的作用,同时,它又会随着光线的游移而消逝得杳无踪迹。影像变幻不定,不过是偶然而在,暂时而有,究其实质,体性俱空。大乘佛教以不可把捉的影像设喻,揭示事物虚空不实。影像不是客观的物质实体,也不是永恒的精神实体。形相体态如光影幻现,变化不定,刹那生灭。早期儒家确立了观物取象的传统,强调艺术的象形效果和指事功能,追求形神合一,道家则出现了形神分离的论调,至南朝宋宗炳提出“神超理得”“理入影迹”,随着佛教禅宗形相观的形成及传播,不求形似的呼声渐起,经历唐宋思想变革,无迹可求的艺术形式美为文人阶层所推崇。唐宋禅门流行“羚羊挂角”的话头,以此消解僧徒的迷执,使之心无挂碍。有禅师说法:“如好猎狗,只解寻得有纵迹底。忽遇羚羊挂角,莫道迹气亦不识。”僧问:“羚羊挂角时如何?”禅师答:“六六三十六。”又问:“会么?”僧人不解,禅师只说:“不见,道无踪迹。”③这种形相虚空的思想深化了超越形似的审美传统。笔墨、线条是艺术形式美的载体和要素,笔墨成趣,线条传情,艺术形式的美感经由迹象而得以显现。审美幻相虚空不实,无所依凭,既不舍弃形式,又不止于形似。这就要求艺术家笔墨圆活,无墨迹之象,去刀斧之迹,忘针线之思。严羽论诗,推重“盛唐诸人,惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处,透彻玲珑,不可凑泊”④。盛唐诗家吟咏性情,如羚羊挂角,泯绝规矩,纵横自在,不落痕迹。此后,王士祯提倡“神韵”说,也同样推崇“羚羊挂角,无迹可求”“不着一字,尽得风流”的境界,暗示艺术形式和迹象虚空不实。以迹象为幻有,以有形为无形,胸无成见,心不著相,笔墨随心,情趣自佳,这是佛教禅宗形相观对审美幻相的影响所致。

(二)于相而离相

审美幻相的创造与鉴赏离不开心灵的妙悟,禅宗“于相而离相”,为此提供了思想滋养。禅宗突出心灵的本源地位,而审美活动作为自由自在的精神活动,与主张真幻平等、强调心源真实的禅契合。慧能有偈:“一切无有真,不以见于真,若见于真者,是见尽非真。若能自有真,离假即心真,自心不离假,无真何处真。”⑤道是假名,佛因权立,心境澄明,在在皆真。禅宗把形相的真实性建立在觉悟自性上,张扬本源真心,呼吁开启个体的智慧。心灵是创造之源,也是形相观照之源。形相是人与事物交接的中介,心灵在形相观照过程中发挥着关键作用。心性本清净,只因妄念遮蔽,生出种种分别,守护真心,证入本源,即能明心见性。或者说,以虚妄心观照,所见无非幻相;以不分别心观照,真相当下显现。

---

① 普济著,苏渊雷点校:《五灯会元》卷第十七《仰山行伟禅师》,北京:中华书局 1984 年版,第 1119 页。

② 戴熙撰:《习苦斋画絮》卷九,清光绪十九年刻本。

③ 道原纂:《景德传灯录》卷第十七,高楠顺次郎等辑:《大正藏》第五十一卷,东京:大正一切经刊行会 1928 年版,第 335 页。

④ 严羽撰,毛晋订:《沧浪诗话》,明崇祯间虞山毛氏汲古阁津逮秘书刻本。

⑤ 慧能撰,杨曾文校写:《敦煌新本六祖坛经》,北京:宗教文化出版社 2001 年版,第 66 页。

真相隐微,无定形,离方所,似无所有,却能发用流行,化作纷繁众相。三界唯心,万法唯识,摄用归体,心相俱泯。禅宗认为,自心即佛,心生万法,务必“于一切处而不住相,于彼相中而不生憎爱,不取不舍”①,以此了悟“一相三昧”,照亮本来面目,其工夫就是“于相而离相”。所谓无住于相,是指“外离一切相,是无相。但能离相,性体清净,是以无相为体”②,从根本上切断对形相的执著。“离相”并非刻意地舍离形相,它是指“于相”而不执相,表现活泼自在的心境。真相不落两边,因此,观照形相时就应心无取舍,远离颠倒,领略真实智,照亮真实相。禅宗既不求真,也不断妄,它主张超越对形相的边见,直探如来实相,因为舍有执空,或离幻求真,都难免有所取舍。用熊十力的话来说,“般若荡尽一切相,虽诣极超越,而实无超越之相存。夫唯无相,故不拒诸相。超越与不超越两忘,谓之真超越固可。而息情忘虑,冥应如如,实无超越之感想存也”③。真因幻立,幻从真现,真心圆明,不分内外。妙悟至此,超越也不过是权宜说法而已。

于相而离相,以心性的内在超越为特征,区别于西方柏拉图、黑格尔等为代表的传统形而上超越路向。后者超越具体的现实生活,追求纯粹而无限的绝对理念,并以此为唯一真实的永恒实体。中国哲学注重内在超越,强调既立足生活世界,又超然于尘俗之外。人与世界之间不即不离,主要是指人与事物、人与他者既彼此独立,又相互关联。中国艺术家不甘沉沦于世俗生活,而主张参透表象世界,追求超然物外的情趣,深解于相而离相的妙谛。正如王维所说:“心舍于有无,眼界于色空。皆幻也,离亦幻也。至人者不舍幻,而过于色空有无之际。”④按照这样的思路,觉悟不离色空,修道不落有无,世界是觉悟场所,解脱的法门就在此岸,存在的意义就在当下。

中国艺术家即相而离相,并非否定现实事物的价值,而是旨在摆脱单调乏味的生存状态。从价值取向看,西方传统形而上超越是从有限的存在进入抽象王国,中国式超越则更加关注现实人生,强调在有限之中体证无限。明清戏曲批评出现过“佛法即世法,以世法具佛法”的说法。康熙年间,韩冲所撰《醒梦戏曲序》指出,高珩的《醒梦戏曲》不惜苦口劝导生死根因,化苦为乐,谱入声歌,其悯世愈深,哭世尤烈,“而况街谈巷谑,班班写照,微言妙论,拍拍传奇。即世间相而说实相,不舍有为法而证无为,岂非游戏神通,随方解缚,坐微尘里,转大法轮之榜样耶!”⑤这部戏曲有启蒙教化的作用,它既是自度,又在度人,可谓“即世间相而说实相”,要求鉴赏者心无黏滞,领略其话外之音,妙悟其相外之相。

(三)即相显性

从体用关系而言,审美幻相以即相显性的中道思维作支撑。般若空观强调缘起性空,破除情识妄执,超越名言理路,远离生灭变动,破法相,显实性。一方面,真相不沾垢净,无增无减,超绝差别对待;另一方面,真不异幻,幻不异真,性相不二,究竟平等。真相遍及万物,不远现实,却不存在固定的相状,因此,要涤荡心源,破除对形相的执着,又不堕入顽空,才能借助形相而显现真相。

禅宗注重内在超越,主张参透表象世界,即世间即出世间,即尘世即天堂,即烦恼即菩提,即化身即法身,即幻相即真相。佛性遍在,触物即真,道不远人,色不异空。这都是大乘佛教中道思维的产物。这种内在的心性超越方式比庄子的齐物论走得更远,也更为切实。临济宗“触目是道”,曹洞宗“即事而真”,都指向佛理禅意的当下显现。禅门有“黄花”“翠竹”之说,也强调真如实相不远生活世界,不离普通事物,所谓法身无定相,对翠竹而成形;般若非确知,因黄花而显现。黄花

① 静、筠二禅师编撰,孙昌武等点校:《祖堂集》卷第二《惠能和尚》,北京:中华书局 2007 年版,第 128 页。

② 慧能撰,杨曾文校写:《敦煌新本六祖坛经》,北京:宗教文化出版社 2001 年版,第 19 页。

③ 熊十力:《十力语要》卷三,北京:中华书局 1996 年版,第 270 页。

④ 王维撰,赵殿成笺注:《王右丞集笺注》卷之十九《荐福寺光师房花药诗序》,上海:上海古籍出版社 1961 年版,第 358 页。

⑤ 蔡毅编著:《中国古典戏曲序跋汇编》卷十二,济南:齐鲁书社 1989 年版,第 1552 页。

不等于般若,翠竹不等于法身,万物以虚空为体,黄花、翠竹只是应物现形。有禅师道:“翠竹黄花非外境,白云明月露全真。头头尽是吾家物,信手拈来不是尘。”①禅宗以虚空为真相,而真相不异幻相,觉悟性相不二,就能信手拈来,头头是道,坦然幻化,妙契同尘。存在即真实,真实即存在,这是体用不二的运思方式的体现。禅宗的水月之喻也有即相显体的意味。永嘉真觉讲:“一性圆通一切性,一法遍含一切法。一月普现一切水,一切水月一月摄。”②以高空明月为参照,水中之月缘起生成。明月当空照,光明在在有,此月独一无二,却又体圆周遍,朗照乾坤,月印万川,处处皆圆。这几句禅语映现出空灵淡泊、圆融无碍的华严禅境。从理想状态讲,审美幻相不假安排,须臾生成,妙悟自然,刹那显现,实现本体与现象的当下圆成。

审美幻相以佛教禅宗形相观为根基,贯通着即相显性的中道思维,形成了不同于西方哲学和美学的艺术形式观。从古希腊到近代,西方哲学中的影像一般作为实物的摹本而出现,或作为纯粹的思维的产物而存在,它是对存在的不真实的反映,与实物处于对立状态。柏拉图提出影子说,认为感性事物是理念的影子,艺术则是感性事物的影子,或称“影子的影子”,这表明,艺术模仿有限的感性事物,模仿得越像就越真实。这促使西方艺术形成了一个突出的特征,它只模仿有限的感性事物,而忽视被模仿物的本体或内在根据。柏拉图旨在认识理念,从有限的感性事物追溯其永恒不变的本体。对此,在很长一段时期内,西方艺术成为从影像追溯其本体的认知图式。西方哲学和美学中的影像观经历过漫长的发展进程,总体上对此持扬弃态度,西方近代心理学尝试探究影像与不可靠错觉之间的关系。在中国哲学中,儒家和道家批判影像虚妄,佛教既指出影像虚空不实,又肯定它对于显现真理的作用和意义。在佛教禅宗思想语境下,影像并未成为被抛弃的对象,相反,它经常作为即相显性的必要途径。为霖道霈禅师说:“尝观佛祖众生亲从法身现起,都是个影子。而丹青者,又于影上现影。虽展转虚寂,要之真本无影,而影不离真,总以法身为定量,惟在智者能深自观耳。”③基于影像蕴含着超越表相的功能,禅师即幻影而求真相,不离现象而直探本体。审美幻相也存在真幻不二的双重性,它是心物契合的产物,起着照亮本真存在的作用,且逐渐发展成为中国艺术家觉解人生世相的妙具。

二

以上初步梳理了审美幻相与佛教禅宗心性论、形相观及中道思维的思想关联。在中国传统美学和艺术论中,存在大量有关审美幻相的表述,为传承与发展现代意义上的审美观念提供了丰富的理论资源和实践经验。接下来,将从“相无定相”“即幻悟真”“游戏自在”这三个层次来探讨审美幻相的理论特质。

(一)相无定相

形相虚空,毫不实在,这表明相无定相,了无实体,言语道断,不涉理路。审美幻相也具有这样的理论特质。“水中月”为佛教譬喻,原指月悬高空,影现于水,水月凑泊,幻相生成。禅宗以此揭示佛性微妙,不住有无,不落两边。尸梨和尚道:“佛性犹如水中月,可见不可取。”大义禅师说:“佛性非见。必见水中月,何不攫取?”④佛理隐微,如水中月,妙意难言,不可把捉。水中之月,似月非月,可望而不可即,不可执为实有,也不可断定虚无,其风姿缥缈传神,深为宋元以来的艺术家喜好。他们不注重逼真描绘,也不讲究精雕细刻,而追求微茫迷离的韵致,赏玩镜花水月之美,推崇幻相的不确定性美感。审美幻相超越形似,或称离形得似,其美感正如严羽所言:“如空中之音,

① 普济著,苏渊雷点校:《五灯会元》卷第十七《双岭化禅师》,第 1136 页。
② 道原纂:《景德传灯录》,高楠顺次郎等辑:《大正藏》第五十一卷,第 460 页。
③ 为霖道霈:《鼓山诸祖道影记》,《为霖道霈禅师还山录》卷四,《卍续藏经》第 125 册。
④ 静、筠二禅师编撰,孙昌武等点校:《祖堂集》,第 208 页。

相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。”①基于盛唐诗歌取相于有无之际,成形于虚实之间,严羽列举的意象都属于审美幻相,它们并非实在之物,却不远离生活。高超的艺术或重微妙传神,或以事达理,其妙处只可仿佛领略,王骥德论曲深谙此理:“佛家所谓不即不离,是相非相,只于牝牡骊黄之外,约略写其风韵,令人仿佛中如灯镜传影,了然目中,却摸捉不得,方是妙手。”②水中月,镜中花,其远近不定,变幻多姿,若隐若现,似真若幻,引人顾盼,令人陶醉。审美幻相的妙谛正在于非确定性,需要鉴赏者细心体味,非认知理性所得。

佛教称人物画像为“写影”,由此表达对先德的敬仰。与佛教重视像教、追求图像的教化效果不同,对于文人画家来说,“写真”主要是一种观照身体、精神和心理的人物画类型,也是一种借助审美幻相而为生命留影的方式。他们参透身心幻化,觉悟五蕴不实,也深知图像虚幻不实,因此,写真相应成为幻化空身即法身的表征。在佛教禅宗影响下,写真并非把握确定不变的实相,而是要捕捉人物的须臾之真,并使之定格为永恒之在。徐渭跋丑观音造像就流露出这样的旨趣。他说:“至相无相。既有相矣,美丑冯延寿状,真体何得而状?”③作为慈悲智慧的化身,观音造型理应端庄优雅,这座观音造像却是形相丑陋,显得不合常理。徐渭揭示佛像虚空不实的本质,并从相无定相的角度为之辩解,他讲“至相无相”,提示鉴赏者不生取舍之心,对美丑不妄作分别。

与相无定相的直接相关的是,超越形似成为宋代以来文人艺术的普遍理想,特别是随着禅宗思想的深入渗透,这一趋势在北宋中期之后更加明显。东坡怪石,墨影微抹,不拘形似,天趣具足。马远擅长边角小景,画面空疏淡远,夏圭作画多取半山之势,脱落外形之似,传达山水真趣,为江山留影,令人舍形而悦影。不求工整,不计工拙,为物象传神,以逸品为尚,成为文人艺术的普遍特征。倪瓒画竹以表达胸中逸气,全然不考虑形之似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直,而注重其精神、寄托和神韵。④ 姚广孝题倪瓒墨竹:“以墨画竹,以言作赞,竹如泡影,赞如梦幻。即之非无,觅之不见,谓依幻人,作如是观。”⑤这是说,生命缘起而成,“言”“赞”虚假不实,墨竹从心所出,属于审美幻相,皆由笔墨与性情缘成,如梦幻泡影,不可执实。文人画家以草草逸笔,随兴皴染,发乎性情,妙趣横生,不拘法度而张扬个性,传达物象“神”“意”“理”,突出艺术创造的偶然性和随机性,这在很大程度上背离了形神合一的审美传统,流露出任运自然、不事雕琢的审美态度。

明清戏曲批评也有相无定相的运思。徐发为程镳传奇《蟾宫操》所作序云:“佛以一切有为法,作梦幻泡影露电观。盖人自无始以来,八识田中喜怒哀乐、虑叹姚佚,启态因尘成体,因想成缘。情死情生,千变万奇。风起浪涌,不知大光明藏,无碍无著,亘古常存。譬之皓月当空,妙明清净,体用双全。执影非月,离影无月,在有相无相之外。”⑥这篇序文以月影譬喻说法,提示戏曲鉴赏者领略相无定相,不落“有相无相”之边见,不被戏曲的形式所囿,而能借助戏曲的故事、情节、结构等因素觉解现实人生。

从非确定性讲,审美幻相与象外之象有相似处,然而,二者的哲学根基不同,由此形成的理论特质也有差异。象外之象强调超越有限,追求无限,讲究深层意蕴,注重整全之道,作为一个审美概念,它主要源于道家哲学。道至精极微,寂寥独

---

① 严羽撰,毛晋订:《沧浪诗话》。

② 王骥德:《曲律》卷第三,中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》第四册,北京:中国戏剧出版社 1959 年版,第 134 页。

③ 徐渭:《徐渭集》,《徐文长逸稿》卷十七,北京:中华书局 1983 年版,第 981 页。

④ 倪瓒:《清閟阁全集》卷九,曹培廉编:《跋画竹》,文渊阁四库全书本。

⑤ 《懒赞遗无学上人〈竹枝图〉并题》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第七册,上海:上海书画出版社 1994 年版,第 62 页。

⑥ 蔡毅编著:《中国古典戏曲序跋汇编》卷十二,第 1448 页。

立,周行不殆,莫可名状。它是万物之体,也是万象之源,无名无相,微妙难言,恍惚混成,无法确指。道不是具体的物象,而是最高层次的大象。具体事物是道的作用,表现为有限的存在。总之,道是无与有、虚与实、显与隐的统一。推崇象外之象,向往韵外之致,以有限的形式表达无穷的意蕴,这是唐代意境理论出场后的普遍趋势。与此不同的是,佛教禅宗秉持般若空观,即色即空,既指认形相虚空,又不离生活世界,它旨在破除对形相的执着,也包括消解对艺术形式的迷恋,相应地,审美幻相既揭示艺术的虚空本质,又指向艺术形式和意象的丰富性,这在某种意义上肯定了形相的价值。审美幻相不像象外之象那样强调“道”的本源地位及其对“象”的超越作用,而强调运之以自在无碍之心。因此,不能执定审美幻相为实有,而应心无黏滞,不取不舍,体证其隐微的真谛。

(二)即幻悟真

即幻悟真是审美幻相的第二层理论特质,这主要是从审美真实性而言的。禅宗的真实观对于理解这一点很有启发。禅师一般不抽象地谈禅说空,而讲究权宜起用,方便说法,不离事物而觉悟真如。禅宗主张参透事物的体性,不被表相所缚,同时,它又肯定真相不远现实,普通事物蕴含真实。马祖道一说:“法身无穷,体无增减。能大能小,能方能圆。应物现形,如水中月。滔滔运用,不立根栽。”①这是以水月相应阐述法身的功能,既然法身不存在定相,也就不可执着身外之相。前面提及,中国艺术中的水月之相属于审美幻相,它虚空不实、无迹可求,同时,又有“应物现形”的内涵。马祖道一指出形相缘起生成,也肯定形相显现真实的意义。心灵彻悟,一切归空,将虚空万物一齐打破,妙悟幻相不异真如。禅宗坚持般若空观,肯定物象世界丰富多样,为有限事物的在场提供了价值论承诺。这一思想源于佛教缘起观,原指形相因缘生成,同理,艺术创造也没有先天具足的形式,更不存在确定的法则和模板,把“应物现形”的思想落实到艺术创造过程中,就有了自然成文,偶然成章,随物赋形,妙达造化。宋元以来的文人艺术创造审美幻相,或参透生命幻化不实,或表达对人间世相的感悟,无疑受到这一思想的滋养。

在现实生活中,人们常以实用理性的态度打量世界,如果能摆脱实用理性限制,超越成心习见的桎梏,以当下直觉般的感兴进行观照,就能发现普通事物不同寻常的价值。正如朱光潜所说,实际人生如同观看树的实景,审美似是欣赏树的倒影,与实际人生存在一定的距离。就审美态度而言,树的实景远不如倒影有味:“倒影是隔着一个世界的,是幻境的,是与实际人生无直接关联的。我们一看到它,就立刻注意到它的轮廓线纹和颜色,好比看一幅图画一样。这是形象的直觉,所以是美感的经验。总而言之,正身和实际人生没有距离,倒影和实际人生有距离,美的差别即起于此。”②无所为而为地欣赏树的倒影,赏玩其迷人的幻相,欣赏者不以为虚假,反而痴迷于这样的美丽画卷,这就是即幻悟真,触物成趣。

从因缘生法的角度讲,审美活动源于现实生活中的各种缘触,如色、声、香、味、触等,并在心物契合的基础上对此加以美妙的构造。审美活动起于各种缘触,但不能说审美活动等于缘触。这是因为,审美活动经由心灵的陶冶工夫,才能抵达高超美妙的境界。生活世界蕴含美的因素,却不等于说现实事物处处美丽,需要以审美的眼光去发现,以创造的心灵去照亮。审美活动不离缘触,不远生活世界,需要开启妙悟之心,既直面现实人生,又赏玩有限存在,在刹那的现量生活中探求生命的意义。审美体验当下生成,瞬间永恒,离不开感兴的参与,而感兴并非神秘的事物,不必苦心经营,微花寸草、片土块石,处处蕴藏诗意,眼前景象、平常事物,莫不待时而发。陈继儒说:“何地非真境,何物非真机,芳园半亩,便是旧金谷;流水一湾,便是小桃源。林中野鸟数声,便是一部清鼓

---

① 道原纂:《景德传灯录》卷第二十八《江西大寂道一禅师语》,高楠顺次郎等辑:《大正藏》第五十一卷,第 440 页。
② 朱光潜:《朱光潜全集》第二卷《谈美》,合肥:安徽教育出版社 1987 年版,第 16 页。

吹;溪上闲云几片,便是一幅真画图。”①所谓“真境”“真图画”,都是强调生活世界蕴藏至真至美的因素。以平常心处世,无事不真;以自在心观物,无物不美。四海九州、山川烟云、草长莺飞、鸟语花香,都是领略造化的绝妙道场。

审美幻相是艺术家创造精神的外化,离不开心识的直接作用。在中国艺术论中,与即幻悟真相关的说法甚多。米芾题画:“画号为真理或然,悠悠觉梦本同筌。”②艺术旨在传神达意,鉴赏重在会心得意,审美幻相唯心所造,本属心识幻化之物,鉴赏时即幻悟真,由此思考艺术的真谛。徐渭题画:“昔图若彼,今图若此,昔耶今耶,一纯阳子。凡涉有形,如露泡电,以颜色求,终不可见。”③人的相貌缘起而有,如梦幻泡影,虚空不实。肖像画作为审美幻相而存在,同一人物,其相貌可以呈现为多种形态,对于不同形态的肖像画,不必非此即彼,执定某图为真,某图为假,因为它们不过是人的相似模样,只要发自心源,当下生成,就不乏真实性。这是即幻悟真,表现出对艺术创造法则和审美鉴赏规律的尊重。

颜色是形相的构成要素,依据法由心生的佛理,颜色也属于心物缘成,不可执实。马祖道一说:“凡所见色,皆是见心。心不自心,因色故有。”④马祖道一以心论色,因色悟空,指认世间万缘皆幻化,唯有此心最真实。同理,形相因心而起,须臾生成,刹那真实,性相如如。禅宗即色即空,即幻悟真,不被相缚,不为物牵,自性彰显,万法朗然。在这种思想影响下,唐代流行的青绿山水画的色彩观受到冲击,勿施丹粉、不染纤尘,以水墨取代五色成为文人山水画的赋色新趋向。苏轼对此有倡导之功。他说:“造物本无物,忽然非所难。花心起墨晕,春色散毫端。缥缈形才具,扶疏态自完。莲风尽倾倒,杏雨半披残。独有狂居士,求为黑牡丹。”⑤苏轼称赞这位狂居士善画墨牡丹,他以意运法,不执眼见之色,而以水墨荡尽色相,突破了一般画工对牡丹富贵浓艳的渲染,深解物态幻化之理。既然色无定色,相无定相,那么,以红色画竹、以异色画花果也都属于不被幻色所缚了。依照般若空观,执定水墨为真色,就会排斥其他色彩,仍然不远分别心,难以照亮事物的真相。可见,文人画的色彩意识貌似不合常情,实有即幻悟真的妙理在焉。

中国艺术批评援引佛教“须弥入芥子”入论,崇尚小中见大的形式美,拓宽了艺术形式的空间表现力,即幻悟真的意味颇为明显。戴熙论画:“数寸之楮,作山寺浮图,要使其高插天,此如须弥芥子现大千世界,一刹那顷有八万四千过去未来。”⑥既然艺术形式虚空,无质无碍,当以神会,不拘形迹,超越物理时空的评判标准。书法和绘画属于造型艺术,其空间形式有“须弥入芥子”之趣,印章同样是在狭小的空间上做大文章,所谓“小印极精能,芥子须弥境”⑦,解人当无滞相。沈野论印:“不著声色,寂然渊然,不可涯涘,此印章之有禅理也。”⑧以印章呈现的幻相既不在心内,也不在心外,既不可执,也不必离。上述艺术形态在空间形式上往往突破物质媒材的限制,凝万仞之势于拳石,见小天地于尺幅,方寸空间韵味无穷,咫尺之际尽显风流,表露出即幻悟真的智慧和意趣。

(三)游戏自在

审美幻相的创造表现出游戏自在的精神,这是审美幻相的又一理论特质。它与禅宗以开启清净心为究竟的觉悟境界有关。《宗镜录》云:“则知三界九有,一切染净等法,皆不出法界众生之

---

① 陈继儒撰,罗立刚校注:《小窗幽记》卷五,上海:上海古籍出版社 2000 年版,第 80 页。
② 米芾:《宝晋英光集》卷四《题李成画》,文渊阁四库全书本。
③ 徐渭:《徐渭集》,《徐文长三集》卷二十一,第 582 页。
④ 普济著,苏渊雷点校:《五灯会元》卷第三,《江西马祖道一禅师》,北京:中华书局 1984 年版,第 128—129 页。
⑤ 苏轼撰,王文诰辑注,孔凡礼点校:《苏轼诗集》卷二十五,北京:中华书局 1982 年版,第 1353—1354 页。
⑥ 戴熙:《习苦斋画絮》卷二,清光绪十九年刻本。
⑦ 魏锡曾:《论印诗二十四首并序》其二十,韩天衡编:《历代印学论文选》,杭州:西泠印社 1985 年版,第 1014 页。
⑧ 沈野:《印谈》,韩天衡编:《历代印学论文选》,杭州:西泠印社 1985 年版,第 75 页。

心。犹如画师,画出一切境界。心之画师,亦复如是。”①心灵是智慧之源,也是审美体验之源。“心画”从本源心性流出,神奇莫测,造化无穷,不可端倪,谓之大巧之笔。“心之画师”不同于世俗画工,他们注重心灵的创造力,突出心源的优先地位,艺术创造因而成为彰显自性的方式,深化着注重生命体验的审美传统。

佛教认为,人们看到事物变幻、刹那生灭、永无停驻,这些都不过是世界的表相。依照般若正见,事物体性虚空,空前绝后,超绝对待。禅宗重视真切感悟和瞬间体验,解构线性时间和物质空间,突破物理时空的限制。南宗禅倡导反观自心,明心见性,为游戏自在的审美精神出场创造了思想条件。受这一思想启发,文人画家也觉解时空幻化,表达须臾瞬间的生命体验,丰富着艺术意境的形而上内涵。相传王维有雪中芭蕉图,后人对此不解,也有人表示认同。金农指出,这类图像可谓画苑奇构,探其根本,“右丞深于禅理,故有是画,以沙门不坏之身,四时保其坚固也”②。徐渭、金农等后世画家都有类似构图,将不同时空出现的物象并置在一起,创构超越物理时空局限的幻相,从而表达对幻化世界的感悟。石为坚固之物,芭蕉、花草为易朽之物,文人画家使组合成图,使短暂的生命与永恒的宇宙相照面,体现出超越世俗时空观的游戏精神。

游戏自在指向圆活无碍的心境,它基于个体的生命觉慧,是对本真化存在的照亮。中唐理论界推重审美心源的理论渐兴,如白居易对绘画“写意”予以初步规定,张彦远《历代名画记》主张“不滞于手,不碍于心”,且载录张璪“外师造化,中得心源”的经典说法,这些审美理论都直指心灵的造化之功。北宋中期,随着禅宗心性论在文人阶层的广泛传播和深入渗透,师法造化的呼声更加强烈,如米元晖的“心画”说③、郭若虚的“心印”说等,都强调艺术创造不离自心。郭若虚说:“且如世之相押字之术,谓之心印,本自心源。想成形迹,迹与心合,是之谓印。”④这些艺术理论家认识到,艺术创造发自内心,出诸灵府,其心性涵养不同,气韵高低各别,审美境界各异。于是,以心源为造化烘炉,表达独特体验,表现自家面目,为宋元以来的文人艺术界普遍推重。

在大乘佛学中,“游戏”原指佛、菩萨神通变化,出入无碍,属于彻悟境界。在南宗禅“游戏三昧”思想导引下,北宋禅门流行“逢场作戏”的说法,追求自在无碍的理想化存在。重显禅师有诗:“竿木随身老作家,逢场作戏更难加。”⑤禅师谈论“逢场作戏”者甚多,他们借此表达任运天真、心无挂碍的生命理想。某些有关写真的题跋中出现此语,也主要是指率意而为的生活态度。北宋文字禅兴起,惠洪等禅师倡导“以笔墨为佛事”,不离文字般若而妙悟游戏三昧,这一做法得到了文人阶层的响应,他们在艺术创造乃至日常生活中努力践行,从而使游戏自在的美学意义得以彰显。苏轼题画:“斯人定何人,游戏得自在。诗鸣草圣余,兼入竹三昧。”⑥米芾论书:“自古写字人,用字或不通。要之皆一戏,不当问拙工。意足我自足,放笔一戏空。”⑦北宋艺术尚“意”成风,在苏轼、米芾等看来,艺术是自在心境的流露,笔墨是真实性情的游戏,不必拘泥于形式工拙。黄庭坚赋诗,常以“戏”为题,如“戏题”“戏答”“戏咏”等,他还称赞苏轼游戏笔墨:“东坡居士游戏

① 延寿集:《宗镜录》卷第十八,高楠顺次郎等辑:《大正藏》第四十八卷,东京:大正一切经刊行会 1928 年版,第 516 页。

② 金农:《冬心先生杂画题记》,王建波、江吟主编:《中国历代书学画论·冬心题画记》,杭州:西泠印社 2008 年版,第 144 页。

③ 朱存理集录:《铁网珊瑚》,《画品》卷第一:《米元晖画题》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第三册,上海:上海书画出版社 1992 年版,第 664 页。

④ 郭若虚:《图画见闻志》卷一,卢辅圣主编:《中国书画全书》第一册,上海:上海书画出版社 1992 年版,第 468 页。

⑤ 释重显:《保福四谩人》,《全宋诗》卷一四七。

⑥ 苏轼,王文诰辑注,孔凡礼点校:《苏轼诗集》卷二十七《题文与可墨竹》,第 1439 页。

⑦ 米芾:《书史》,卢辅圣主编,《中国书画全书》第一册,第 973 页。

于管城子、楮先生之间,作枯槎寿木、丛绦断山。笔力跌宕于风烟无人之境,盖道人之所易,而画工之所难。如印印泥,霜枝风叶先成于胸次者欤!”①苏轼不被法缚,笔墨生活,率略而就,直切心源,其审美境界独树一帜。黄庭坚也深谙游戏自在之理,且以萧散的神情安顿性灵,后人评其所书《尔雅》时说:“鲁直以平等观作攲侧字,以真实相出游戏法。”②黄庭坚视形式为幻有,进而纵横自在地从事艺术创造,以游戏法作攲侧字,笔墨妙契而赋形。不少艺术理论家以“造物若戏”指称笔墨游戏,主张以游戏法造真实相,注重当下生命体验的传达,推崇自在无碍的境界。不仅如此,苏轼等倡导“墨戏”“游戏自在”的创造精神,对千余年以来文人艺术的发展产生过深远影响。石涛在评点八大山人花卉时,拈出“戏影”一说:“金枝玉叶老遗民,笔研精良迥出尘。兴到写花如戏影,眼空兜率是前身。”③与此前文人画领域盛行的“写影”相比,“戏影”使自在无碍的心境与艺术的愉悦功能实现了更紧密的融合,其游戏自在的精神也更明显。

北宋中期以来的艺术理论家还强调艺术本质与人生无常的同构关系,也体现出游戏自在的精神。在他们看来,世事沧桑,人生如梦,造化弄人,无妨性情挥洒,笔墨游戏。苏轼论书就有这层寄托。他说:“物生有象象乃滋,梦幻无根成斯须。方其梦时了非无,泡影一失俯仰殊。清露未晞电已徂,此灭灭尽乃真吾。云如死灰实不枯,逢场作戏三昧俱。化身为医忘其躯,草书非学聊自娱。”④意识念念无住,笔墨源于自性。苏轼以“泡影”譬喻虚空之理,揭示草书创造的游戏特征——骤生骤灭,神奇幻化,当下即是,顷刻而就。正是借助这类“梦幻”“泡影”般的笔墨游戏,艺术家或为世间说法,或为自身立命,表达个性化的瞬间体验,作为其自在心境的呈现。再以戏曲批评为例稍作说明。“戏”的原义与战争有关,后来发展为一种娱乐性的竞技活动。唐代以降,“戏”的娱乐功能增强,主要指向表演性戏剧节目,明清戏曲更是将它当作感悟生命与体证存在的妙具。中国人欣赏戏曲,旨在愉悦性情,继而反思现实,觉解人生。韩崇为《曲目新编》题词:“院本纷纷按谱陈,元明昭代各争新。请君再列功臣表,付与旗亭画壁人。孰为儿女孰英雄?都赋相如亡是公。急管繁弦多少事,一时收拾笑谈中。”⑤人间世如一大剧场,你方唱罢我登场,传奇演绎人生的悲欢离合,其感人至深处,无不寄情于生死荣辱,饱含人间情怀。戏曲欣赏不止是品戏,更是觉解幻化人生。这就将人生的无常与戏曲的传奇性联系起来,既肯定戏曲的审美属性,又突出其愉悦功能,体现出逢场作戏的觉者意识。

感兴触缘而起,偶然在场,造化神奇,微妙难测。文人艺术家热衷于幻化之戏,以“墨戏”“戏写”指称艺术创造,重视感兴的个体性和偶发性,以活泼自在的心境感受创造力的神奇微妙,表达瞬间即永恒的哲思。幻化之戏不待经营,妙手偶得,审美幻相的生成不假推求,当下圆成,与游戏自在的境界有关。倘若心有所系,或被物色所牵,就会执着形相,落入俗套,沾染匠气。方薰论画:“陈玉几半蕊疏花,得逃禅之禅。类皆不著色相,自摅胸臆耳。”⑥了悟相由心生,才能不被物色所牵,不被境缘所缚,处处触心源,笔笔达性灵。艺术创造的理想状态是,心境自在,心法双泯,不拖沓,不滞涩,不背自然之理,无逆造化之功。以活泼玲珑心,造羚羊挂角相,取相于离合之间,成形于有无之际。法无定法,随物赋形,妙悟自然,触物即真。唯见性情,不睹文字,此乃艺道之极。

总之,审美幻相区别于西方心理学、图像学意

① 黄庭坚著,刘琳校点:《黄庭坚全集》,《东坡居士墨戏赋》,成都:四川大学出版社 2001 年版,第 299 页。
② 《苏玉局辨法帖及诸家书》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第六册,上海:上海书画出版社 1994 年版,第 51 页。
③ 《八大山人墨笔水仙卷真迹》,方浚颐:《梦园书画录》卷十八,复旦大学图书馆藏清光绪三年定远方氏成都刻本。
④ 苏轼撰,王文诰辑注,孔凡礼点校:《苏轼诗集》卷三十四,第 1795—1796 页。
⑤ 蔡毅编著:《中国古典戏曲序跋汇编》卷二,第 180 页。
⑥ 方薰:《山静居画论》,清嘉庆刻不知斋丛书本。

义上的审美幻象,也不同于奠基于老庄哲学的象外之象。它在中国传统美学和艺术领域的出场受到“形相虚空”“于相而离相”“即相显性”等佛教禅宗思想的影响,而其理论特质主要包括“相无定相”“即幻悟真”“游戏自在”这三层内涵。审美幻相的出场影响深远,意义重大,它不仅深化了超越形似的传统,拓宽了文人艺术形式的表现力,而且激活了张扬个体自性和注重瞬间感悟的创造精神,丰富了艺术意境的形而上蕴含。在当今全球化时代和社会转型时期,梳理“审美幻相”这一概念,揭示共理论特质,能为建设既立足于民族文化传统,又有现代学术价值的美学理论提供某些参考。

On the Theoretical Connotation of Aesthetic Mahamaya

Tang Lingyun

(*School of Chinese Language and Literature*, *Hunan Institute of Science and Technology*, *Yueyang* 414006, *China*)

Abstract: As an important key word, aesthetic mahamaya is based on Zen Buddhism's thoughts which can be described as follows: Firstly, the form of things is empty, and it isn't substantial (形相虚空); secondly, you can perceive the form of things but you must keep away from it (于相而离相); and thirdly, the true nature can be shown via the form of things (即相显性). Its theoretical characteristics mainly point to three aspects: Firstly, there is no definite form for things (相无定相); secondly, you can miraculously become conscious of the truth by way of appreciating mahamaya (即幻悟真); and thirdly, the artists should feel at ease in artistic creation (游戏自在). Therefore, it not only distinguishes itself from the aesthetic illusion or the illusion in the sense of Western psychology and iconography, but also differentiates itself from the category of images beyond images which is based on Taoist philosophy. The appearance of aesthetic mahamaya in traditional Chinese art and aesthetics deepened the tradition of transcending the formal similarity, strengthened the aesthetic functions of personal experience and wisdom, broadened the expressive power of artistic forms, activated the creative spirit of displaying personal individuality and highlighting instantaneous awareness, and enriched the metaphysical connotation of artistic realm. Through sorting out and exploiting such a key word as "aesthetic mahamaya" in the era of globalization and social transformation, this paper may provide a reference for the construction of an aesthetic theory which is based on our national cultural tradition and also of modern academic value.

Key words: aesthetic mahamaya, theoretical connotation, Zen Buddhism, the aesthetic transformation of the Tang and Song Dynasties

(责任编辑　刘曙光)